

□黎 蔷

中国最早佛教戏曲《弥勒会见记》考论

在中国佛教戏曲文物考古发掘过程中，吐火罗文 A（焉耆文）本与回鹘文本《弥勒会见记》的问世与刊布是令人瞩目的重大事件。我国著名学者季羨林先生在《中国大百科全书·戏剧》卷中论断：“《弥勒会见记》剧本流行于中国唐代，它比戏曲繁荣的宋、元要早得多。《弥勒会见记》剧本的发现对中国戏剧史的研究有重要的意义。”

对《弥勒会见记》到底归属何种文体，本世纪在国内外学术界曾引起很多争议与论辩，于八十年代末，全国各地戏曲理论研究者还为此云集乌鲁木齐市参加首届“中国戏剧起源学术研讨会”。随着时间的推移及学术探研的深入，人们越来越认识到《弥勒会见记》并非一般的文学案头写本，而是对

中国传统戏剧发展史以及中西戏剧交流史带来重大冲击与全新视角的中国迄今发现最早、篇幅最大的弥足珍贵的古代佛教戏曲剧本。

—

吐火罗文 A (焉耆文) 本《弥勒会见记》系指 1974 年 3 月我国考古文物工作者在新疆焉耆城南约 30 公里处的锡克沁千佛洞北大寺所发现的 44 张, 即 88 页用婆罗谜中亚斜体字母书写的佛教文学作品残卷。在此之前于 1906 年, 德国人阿·冯·勒柯克带领的考察队在新疆焉耆的舒尔楚克发掘到同类吐火罗文《弥勒会见记》文学写本。

吐火罗文 A (焉耆文) 本《弥勒会见记》据季羨林先生参照新疆博物馆编号为 76YQ1·11/25 经文所进行的学术鉴定, 认为“是吐火罗文 A (焉耆文)《弥勒会见记剧本》的一部分。”^[1]此文学写本题目全称为《Maitreya Samiti Nataka》, 其词组 Samiti 来自梵文, 意为“会见”, Nataka 亦出自梵文, 意为“戏剧”, 故季羨林以肯定的口气论断: “既然自称是剧本, 又用‘幕’这个字, 那么它不是剧本又是什么呢?” 并认为该剧作出现在“中国隋唐时代, 可见戏剧这个文学体裁在中国新疆兴起, 比内地早数百年之久。”^[2]

回鹘文本《弥勒会见记》于 1959 年 4 月, 由新疆哈密县天山公社脱木尔提大队巴什托拉的维吾尔族牧民牙合亚·热衣木在附近山坡放牧时获得, 当时抄写本包裹在毛毡内, 深藏在一座废弃的佛教寺院的乱石堆内。写本形式为梵笈式, 总计 293 张, 586 页, 褐黄色的厚硬纸, 文字用黑墨从左至右竖写, 有些章节前面用红字标写故事发生场所。据中国突厥语专家耿世民考证:

《弥勒会见记》是公元八至九世纪用古维吾尔语写成的一部长达二十七幕的原始剧本，它不仅是我国维吾尔族的第一部文学作品，同时也是我国各民族（包括汉族）现存最早的剧本。^[3]

笔者所能看到的国内对哈密出土的回鹘文本《弥勒会见记》最早的介绍与探研者是我国著名史学家冯家昇，他于《文物》七、八期合刊上发表了一篇重要文章，即《1959年哈密新发现的回鹘文佛经》，他在此前翻检《大藏经》过程中不曾发现有相应的汉译本，为索本求源，冯家昇先生前去中国佛学院请教该院副院长周叔迦，所得到的初步结论为《弥勒会见记》“大概是由《贤愚经》卷十二《波婆离品》演绎而成的一种变文。”后来经过认真释读与分析，认别“最早有位圣月从梵语制成吐火罗语，后来有位 Prtanrakṣit 又从吐火罗语译成突厥语（回鹘语）之《弥勒三弥底经》。”

通过阅读冯家昇先生的论文我们还进一步了解到：“早在本世纪初，德国考察队在雷柯克 A·V·Lecq（即前述阿·冯·勒柯克）率领下在中国新疆吐鲁番的木头沟与胜金口等地发现了回鹘文《弥勒三弥底经》残叶。”另外还记述在新疆“和田地区曾发现于田文写的佛经中有一部分是《弥勒三弥底经》，为数有 224 句（Mitrisimit 11·S:13），则此部回鹘文《三弥底经》和于田文《三弥底经》是先后出于同源——梵文《三弥底经》。”^[4]由此而引出回鹘文《弥勒会见记》除哈密本、吐鲁番本外还有和田于田文本，以及焉耆吐火罗文本，据说西藏亦有同类吐蕃文写本以及北雅利安文本、印度梵文本。

西域古文字学者李经纬沿袭冯家昇先生观点，亦将回鹘文

《弥勒会见记》归入佛经，定名为《弥勒三弥底经》，并指出此文本：

是一部关于弥勒一生重要事件的故事集，内容包括：“弥勒的老师跋多利（波婆离）波罗门做牺牲”、“弥勒下生”、“弥勒得道”、“弥勒成佛”、“弥勒转法轮”和“指示大地狱”等许多宗教演说故事。^[5]

相比之下，外国专家学者对我国境内发掘出来有关弥勒的各种文本探研早有涉及，首当其冲的如德国学者缪莱，他在1907年题为《对确定中亚一种不知名语言的贡献》的论文中刊布了吐火罗语A本《弥勒会见记》有关片断，1916年他又与泽格合作发表了一篇《〈弥勒会见记〉与‘吐火罗语’》的论文，详细阐述了梵语文本与吐火罗语文本之间的学术关系。

1957年德国女学者葛玛丽影印刊布了二战期间运往西德因茨保存的一部分回鹘文残本《弥勒会见记》共113叶（张），1961年她又将保存在柏林科学院的另一部分共114叶（张）影印刊布，并附有一册说明书。据葛玛丽女士搜集考证，先后问世并为人世所知的此类回鹘语文本有六种，其中两种为“胜金本”，两种为“木头沟本”，她在论著《高昌回鹘汗国》中明确指出：“《弥勒会见记》可以说是回鹘戏剧艺术的雏型。”并赞同A·V·勒柯克根据“胜金本”考证出的此文本成书时间应为公元八至九世纪，其原本译书年代应更早一些。

法国学者哈密顿教授于1958年在《通报》第46卷发表书评，他根据葛玛丽刊布的《弥勒会见记》影印本，就该文本字体与敦煌出土属于公元十世纪的大部分回鹘文写本字体相同而提出应将年代定在十世纪。

1970年土耳其学者色那西·特肯发表在《德国东方学研究通讯》第16期的一篇专门讨论《弥勒会见记》的成书年代的文章，根据葛玛丽刊布的第219号残叶提到 Kianpatri 其梵文意译为“善贤”，以及属于公元767年于高昌出土的回鹘文庙柱中的施主与此文本为同一人，从而断定回鹘文本《弥勒会见记》成书时间为公元八世纪中期。

冯家昇先生在《1959年哈密新发现的回鹘文佛经》中认为哈密出土文本成书时间在公元十至十一世纪之间。耿世民先生在1980年发表的《唆里迷考》一文中考证此文本问世于公元十世纪左右，而在后来刊布的颇有影响的《古代维吾尔语佛教原始剧本〈弥勒会见记〉（哈密写本）研究》一文中又将成书年代大大提前：

根据此书现存的几个写本字体都是属于一种比较古老的所谓写经体，再考虑到当时高昌地区民族融合的情况（当地操古代焉耆语的居民在八—九世纪时应已为操突厥语的回鹘人所同化吸收），我们认为《会见记》至迟应成书于八—九世纪之间。

我国维吾尔族学者斯拉菲尔·玉素甫·多鲁坤·阙白尔与阿不都克由木·霍加在《〈弥勒会见记〉研究》一文中认为：“回鹘文《弥勒会见记》哈密本字体是较古老的所谓写经体，该本原文中记有施主曲氏在高昌回鹘汗国初期使人抄写的实事，无论施主据回鹘文原译本或其他抄本使人转抄，该抄本的年代当然要晚于译本原稿。我们认为该本成书于公元八世纪中间。”毋庸置疑，回鹘文本所依据的焉耆出土的吐火罗A文写本《弥勒会见记》的问世年代更要早些。

多鲁坤·阙白尔在另一篇文章中又提出更为确切的成书时间，其依据来自《弥勒会见记》序章第10叶（张）正面1—10行文字：“在特选的良月黄道吉日，有福的羊年辰三月二十二日，我敬奉三宝的信徒曲·塔什依甘督和夫人贤慧一起，为了和未来佛弥勒相遇，特使人立弥勒尊像一座，并使人书《弥勒会见记》一部。”另外在21—27行文字中又获悉“即把此功德首先施向我们的登里牟羽颌毗伽狮子登里回鹘皇帝陛下。”从上述两段重要文字中他惊喜地发现对“考证该剧本的成书年代提供了相当重要的依据。”并从牟羽可汗执政的“羊年辰三月二十二日”为回鹘汗国繁盛时期，以及综合土耳其学者提出文本中署有公元767年字样的高昌回鹘文庙柱之观点，“笔者认为回鹘文《弥勒会见记》成书于公元767年羊年，牟羽可汗在位时。”^[6]

回鹘文本《弥勒会见记》篇幅宏大，结构特殊，形式与内容极其丰富多样。耿世民先生即指出：“我国哈密本《会见记》写本虽然在数量上远远超过德国考古队以前在吐鲁番地区所得的本子……此本共由一幕序文和二十五幕正文构成。”被德国学者缪莱定名为《弥勒下生经》的回鹘文本共有二十七卷，将国内外文本汇总集大致为二十七幕再加序幕献词，真可谓中国古典佛教戏曲的宏篇巨制。

德国学者冯·加班将新疆出土的一些回鹘文写本相互比较研究发现“回鹘文学作品不仅供人阅读，有些还要背颂并排演，《弥勒会见记》就是一证明。”并认定此佛教剧本“很明显在台后画布有布景，像古希腊戏剧一样似乎戏剧中也有‘空间一致’的做法。”^[7]

对于吐火罗文A（焉耆文）本季羨林先生确认为“印度古代剧本”，对由“圣月菩萨从印度文制成古代焉耆文，智护法师又从焉耆文译为回鹘文”的哈密出土文本之文体，季羨林先生论

证：

《弥勒会见记》共二十七幕，讲述弥勒成佛的故事。全剧韵文散文结合，形式上与印度古代叙事文学如《五卷书》之类没有区别。但是书名叫 nātaka（梵文，意为“剧本”），书中使用“幕”、“退出”等舞台术语。韵文前总标出一些专门术语，原来认为是诗律的名称，近人主张是唱词的曲调名称。^[8]

依上所述，回鹘文本《弥勒会见记》来源于“印度古代叙事文学”，后逐步转型为“全剧韵文散文结合”的 nātaka（剧本）“讲述弥勒成佛的故事”，并标有“幕、退出等舞台术语”与“诗律的名称”或“唱词的曲调名称”。这些艺术特征与组成成分似与中国传统戏曲别无二致，然到底我国新疆出土的吐火罗文 A（焉耆文）本与回鹘文本《弥勒会见记》应确定为何种文体，还需我们进一步对弥勒其人及其文本的形式与内容作一番深入的考证。

二

“弥勒”实为佛教界凭空虚构的神祇。在佛教创建初期，有资格享用“佛”、“如来”、“世尊”等名号者仅有释迦牟尼一人，即使传说中的释迦佛祖“十大弟子”，摩诃迦叶、舍利弗、目犍连、须菩提、富楼那、摩诃迦旃延、阿那律、优波离、阿难陀、罗睺罗，其菩萨排列中也偏巧没有在佛国显赫齐天的弥勒。

然而，随着佛教的迅疾发展，释迦“唯我独尊”的局面被打破，相继出现许多过去、现在与未来佛。如释迦牟尼前面涌现出

毗婆尸佛、尸弃佛、毗舍婆佛、拘楼孙佛、拘那含佛、迦叶佛，他本人仅屈居于第七世佛，而弥勒则倏然从天而降成为至贵至尊的释迦佛祖接班人即第八世“未来佛”。

公元前四至三世纪，方兴未艾的佛教界有了较大的发展，并出现许多部派，其势力大增的大乘教部派为了适应向印度境外扩张的形势，凭空造神，大树弥勒为“未来佛”可谓精心策划的势在必行之举。《中阿含经·说本经》记载，释迦曾告诫弟子们：“未来久远人寿八万岁时，当时佛名称弥勒如来。”后又向弥勒授记：“弥勒，汝于未来久远人寿八万岁时，当得作佛，名弥勒如来”，随之授其“金缕织成衣”。

据考，弥勒梵文称谓 Maitreya，亦音译弥帝隶、梅怛丽药等。意译慈氏，名阿夷多。《维摩经》注曰：“弥勒，菩萨姓也。阿逸多，字也，南天竺婆罗门子。”视其姓名与身世显然沿袭了佛弟子弃外道皈依佛之经历而设。

自“未来佛”弥勒问世以后，使得佛教之“兜率天”或称“六欲天”变为令人神往的佛国净土以及极乐世界。据弥勒经所宣称，如果有人笃信佛教，遵守五戒，奉行十善，死后方可根据不同功德而转生到不同层次的天界，最高处为“兜率天”，那里人身增大，寿命极长，可充分享受五欲之乐，那里是能轻歌曼舞，尽情享用女色的天堂乐园。《观弥勒菩萨上生兜率天经》云：

时诸阁间五千天女，色妙无比，手执乐器，其乐器中演说苦、空、无常、无我诸波罗蜜。如是天宫有百亿万无量宝色，一一诸女亦同宝色。

据载，在“兜率天”中伎乐之首为专司音乐歌舞之护法供奉乾闥婆，对此《妙法莲花经》丘赞云：“西域由此呼散曲为乾闥

婆，专寻香气，作乐乞求故。”《二十唯识述记》曰：“西域呼俳优亦云寻香。”由此溯源可清晰辨识佛国乐舞神祇如何随弥勒经文与戏文经西域东渐中原而逐渐汉化与世俗化，从天国回到人间还原为“呼散曲”“寻香”“作乐”之戏曲“俳优”。

经考证，与《弥勒会见记》有关联的佛经汉译本有西晋竺法护译的《弥勒下生经》，后秦鸠摩罗什译的《弥勒成佛经》，唐义净译的《弥勒下生成佛经》，南朝宋沮渠京声译的《弥勒上生经》，这部亦称为《观弥勒菩萨上升兜率天经》与《弥勒下生经》为弥勒信仰的最重要的经典之一，系借佛之名义来说弥勒死后上生于兜率天，其地美妙庄严，清净极乐，并阐发念弥勒名即可死后往生兜率净土的思想。另外还有一些佚名译经以及“伪经”，如《弥勒菩萨本愿待时成佛经》、《弥勒为女身经》、《弥勒成佛伏魔经》、《弥勒甘露语经》、《弥勒菩萨誓愿陀罗尼》等仅可作对弥勒信仰与文学作品之参照物。

弥勒信仰自印度西域输入我国内地后即迅速得以传播，其中以往生兜率净土的信仰尤为盛行。南北朝时期，弥勒造像甚为普遍，与此同时还涌现出形形色色关于赞颂弥勒佛的文学作品，如支道林撰的《弥勒赞》，虔敬赞颂弥勒上生兜率和降世成佛，并誉称：“弥勒承神第，圣录载灵篇，乘乾因九五，龙飞兜率天，法鼓振玄宫，逸响亮三千。”

弥勒形象的虚构与塑造，自然给后世的佛教文学与戏曲艺术创作带来丰富想像的空间，以及涂染浓烈的浪漫主义色彩。也同时决定弥勒的人物造型必须要来自现成的为人们广泛接受的佛陀形象。因弥勒皈依佛教的身世与佛陀十大弟子相类似，故从关系较为密切的舍利弗与目犍连出家皈依佛故事中获取丰富的创作素材与艺术灵感。我们从《弥勒会见记》中的弥勒重要人生片断“出家”、“皈依”、“下生”、“上生”、“成佛”、“转法轮”、“指示大地

狱”中即可窥视其相互承传脉络。

为识别《弥勒会见记》到底为何文体，我们有必要对其文本人物与故事情节做一番大致了解，对此，耿世民先生在《古代维吾尔语佛教原始剧本〈弥勒会见记〉（哈密写本）研究》一文中，有较为详细的介绍。

《弥勒会见记》故事以毗沙门天（北方保护神）手下三员大将之间的谈话开始。通过三人之间的对话，告诉观众天中天释迦牟尼佛成道后，现正在摩揭陀国孤绝山说法。这时弥勒已满八岁，聪颖过人，正受业于跋多利婆罗门。一天夜里跋多利婆罗门受天神启示要见天中天佛，但因自己年迈多病不能长途跋涉去佛那里出家学道。跋多利就让弥勒去见释迦牟尼。于是弥勒和十六位同伴告别自己的师傅跋多利，来到佛那里出家学道并成为佛的弟子。

在此之后，天中天佛来到波罗奈国说法。佛姨母憍昙弥曾为佛专织有一匹金色袈裟布，然佛不愿接受，劝她施舍于其他僧众。有一天当佛弟子阿那律讲述各种昔日譬喻故事时，佛讲述了未来佛弥勒的故事。弥勒倾听后即刻向佛请求表示，愿遵嘱作此未来佛而竭尽全力解脱受苦众生。上述为序幕与前四幕戏曲情节。

从第五幕至十九幕，故事内容讲述弥勒在兜率天因怜恤世上受苦受难芸芸众生，于是降生在翅头末城国王餽佉的大臣善净家中（弥勒母名净妙），后来弥勒因见宝幢毁坏而弃家寻道，并在龙花菩提树下得成正觉。再则是转法轮，餽佉王及弥勒父母等人出家成道。第二十至二十五幕则反映大小地狱及弥勒解救广大受苦众生的情况。

据耿世民先生介绍《弥勒会见记》“德国本尚有二十六、二十七两幕，为最后尾声”。另外还认为“《会见记》是一种原始剧

本”。并在《新疆古代语文的发现和研究》一文中将回鹘文本的《maytri simit》译作“弥勒会见记剧本”或“弥勒会见经剧本”等名称^[9]。在此文中他认为可“从两个方面来论述《会见记》的剧本性质，首先《会见记》每幕前都用红墨标写出演出场地；……其次谈到回鹘文本《会见记》是从焉耆人圣月大师用古焉耆语创作的同名剧本翻译的……最后，回鹘文本《会见记》的对话式文体也说明这是用来演出的”。

对耿世民先生上述三条论据我们经查阅原文本可一一得以证实。在哈密出土的回鹘文本《弥勒会见记》的大量残片中确实用“红墨标写出演出场地”及各幕发生地点，如“现此场在摩竭陀国王舍城”，“跋多利婆罗门家中”，“迦毗罗卫城尼拘卢陀伽兰”，“用奇异四宝装饰的翅头末城”，“华林园龙花树（下）”，“翅头末普花伽兰”，“鸡足山近处普树平原（演出）”。

据新疆学者斯拉菲尔·玉素甫等仔细辨认，回鹘文写本“《弥勒会见记》是属于佛教小乘派的舞台作品（但其中也有许多大乘佛教的观点），……每章（幕）前均标有地点，跋文中又记有幕名”。而且认为每幕下面还可分为若干场，例如“第一幕可分为两场”，第一场，地点在古印度佛教圣地“摩伽陀的国都王舍城”。第二场是“帝戈沙摩菩提国中跋多利智婆罗门家”。第二幕从内容到场景的变换可分为四场。即第一场“跋多利婆罗门的家”。第二场“帝戈沙摩菩提国中”。第三场为去摩揭陀国的“途中”。第四场“在正觉山上”。而后面各幕二至四场均不等^[10]。

对于用红墨标写其演出场地，李经纬先生从佛经书写再度提出自己的看法：“各卷首叶的前三行或五行（第三卷第一叶是前五行）是用朱笔写成的。这也是多数回鹘文写经的惯例，以此表示写经人的虔敬之心。”^[11]然而参与《弥勒会见记》翻译考释的斯拉菲尔·玉素甫等学者则反对以写经观念来甄别此部非同寻常

的佛教文学作品：

书名中也不用回鹘人常用于佛经的‘sud’（经），而用‘nomobrig’意为‘书’，也就是说通过生动的故事形式表现宗教思想的一种故事书（而不是纯粹讲佛道的经），并且文中还有‘k0rūnq’一词，意为“场”，由此我们可以肯定地说，回鹘文《弥勒会见记》充满了浓厚的剧本色彩，完全具备剧本的特征。^[12]

实际上回鹘文本《弥勒会见记》与一般概念的佛经写本有本质上的不同，并且与纯叙述体的讲唱曲艺作品也有很大的区别，已逐步向着世俗化的代言体戏曲文学样式过渡。据我国著名文学史戏曲史学家王国维确定中国戏剧概念。即“戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。”^[13]另考证：“盖魏齐周三朝，皆以外族入主中国，其与西域诸国，交通频繁，龟兹、天竺、康国、安国等乐，皆于此时入中国；而龟兹乐则自隋唐以来，相承用之，以迄于今。此时外国戏剧，当与之俱入中国。”^[14]事实上“合言语、动作、歌唱，以演一故事”之《弥勒会见记》即由“天竺”借道“西域”而“入主中国”之“外国戏剧”。

如果追本溯源，查询由婆热塔那热克西提·卡仁摩吉（即智护法师）翻译的吐火罗文 A（焉耆文）原作《弥勒会见记》更具代言体戏剧或“合歌舞以演一事者”中国戏曲之基本特征。被季羨林先生确认为吐火罗文 A（焉耆文）《弥勒会见记》剧本其全称为《Maitreya - Samiti - Nataka》其后缀 Nataka 在梵语中翻译为“戏剧”，因“这一部书不是经，而自称是剧”，故勿庸置疑为

“一部叙述弥勒会见释迦牟尼如来佛的剧本。”^[15]

《弥勒会见记》中有人物、故事、情节、演出地点，还有演唱曲调或曲牌。本世纪初德国学者泽格与泽格陵先认为是诗词格律，后于1955年温特先生予以纠正确认为是唱词曲调或曲牌名，如在季羨林先生汉译文中76rQ1·2 1/1第五行：“（我没有）安睡。||Mandodna rinam||玳瑁响着，戴着首饰，一个天神走来了。”季羨林依照拉丁字母转注为“曲牌名”。

76rQ1·4 1/2第六行：“（降临了）||Vilumpagatinam||??像优昙钵罗花一样，佛。”季羨林亦注“曲牌名”。另外据温特考订的吐火罗文本《弥勒会见记》中的唱词曲牌名还有 Pañcam Tuṣitabnavan Paryacintak 等。

唱词曲调或音乐曲牌在佛教传统戏曲艺术形式中，无疑为所扮演的戏剧人物所设置，并为叙述体经文或变文向代言体戏文过渡转型而起到重要的促进作用。虽然回鹘文本《弥勒会见记》中没有标识明确的演唱曲调，但是我们从文本中仍可辨析出许多精彩的音乐歌舞及戏剧性描述场景，如在序幕第四叶B面：“为了拯救乾闥婆王苏波利耶，（佛）化身为弹箜篌者，弹奏箜篌而拯救之。”第四章第七叶：“梵天、帝释等诸天大吃一惊，目瞪口呆，善观天界的伟大强盛的诸天……无数龙、鬼、诸乾闥婆、乾闥罗、那伽特木。”再如第二幕第九叶：“奉提头赖吒天王之命，紧婆罗、毗舍闍等乾闥婆王众弹奏着听不够的五种细腻的乐曲声。”文本中不仅提及佛教戏曲之主奏乐器“箜篌”，以及“五种细腻的乐曲”，另外还频频出现佛教戏曲俳優“乾闥婆”之动人形象。

《弥勒会见记》第一幕十五叶中生动地描绘释迦佛祖出世时“用梵天般铿锵的声音这样说：‘上自诸天，下至大地众生的唯一法师就是我。’”在他“说话时，三千大千界进行了震荡，蓝天下

起了莲花雨，四面八方传来了歌声。”另外“就在那时，广阔的大地进行了六种漂泊震荡，诸海、湖泊掀起了波涛，须弥山在震动，四面传来了曲调、歌声和笑声。”

《弥勒会见记》第四幕十四叶中有一段众生盼望弥勒成佛的歌舞娱乐场面描述。天（中天）佛在僧伽转轮王前说：“那时的众生将无欲、无取、无疑，将借弥勒佛法入八正道，得涅槃之乐。”众佛僧听之“挥舞着双臂，在翘头末城谈笑风生”，并准备选择“吉祥之日”在一起歌舞相庆“欢乐一番”。

三

回鹘文本《弥勒会见记》原译自吐火罗文本，再译自梵文本之译本传承过程可从国内外有关专家学者与译者文中查寻洞悉。

据耿世民先生的回鹘文本译文中记载，其哈密写本第一、三、十、十二、十六、二十、二十三、二十五幕末尾均有大致相似的跋语，如第一幕结束语：“精通一切论书的，饮过毗婆沙论甘露的圣月菩萨大师从印度语制成古代焉耆语（、）智护法师（又从古代焉耆语）译为突厥语的《弥勒会见记》书中跋多利婆罗门做布施。”

李经纬译自《弥勒三弥底经》第三卷二十叶：“洞彻（并）深研了一切论，学过毗婆尸论的圣月菩萨大师阿闍梨从梵语制成了吐火罗语，普利檀刺河西提（又）从（用）婆罗迷字（书写）的吐火罗语翻译成突厥语（即回鹘语）的《弥勒三弥底经》。”

在《中国戏曲志·新疆卷》中所刊布的回鹘文《弥勒会见记》（哈密本）序幕译文中我们还可获悉到与此佛教戏曲有关系的印度、西域佛门名僧及文本翻译、改编者的情况，以及文本的成书年代日期：

依佛教而施巨善德的印度国毗婆沙论的创始者：
鸠罗那伽耶尼、僧伽跋陀罗、求那跋陀罗、摩努尼
等。

无数种经典的作者和创作者：僧伽陀利、斯耶尼
苏利、鸠提伽、摩陀罗斫帝、马鸣等诸菩萨。

四龟兹国中依佛教而施巨善德的诸法师：佛陀热
克西提、沙罗耶热克西提、阿足热克西提。

三唆里迷国中以前的诸法师：法来、福授、圣月
等。

在良月黄道吉日，特选的善妙而又吉祥如意的幸
福，羊年闰三月二十二日，我对三宝虔诚的优婆塞曲
·塔什依甘都统和我的夫人托孜娜一起，为了特建弥
勒尊像一座，并使人书写《弥勒会见记》一部。

上述文本列举了鸠罗那伽耶尼等四位印度小乘佛教著名大
师，又有以佛教诗人、梵剧创始人马鸣为主要人物的佛学家，以
及古龟兹（今新疆库车）与三唆里迷（今新疆焉耆）佛陀热克西
提、法来为首的六位西域佛教大师，证实《弥勒会见记》在当时
印度与西域佛学界的重大影响。与此同时还真实地记载了于公元
767年（羊年闰三月二十二日）不仅书写此文本一部，另还特建
弥勒尊像一座，可见其重视程度。

又据此文本第十幕八叶载：“我法鲁萨里抄写”。00626号残
文“虎年二月二十七日（我）土克·促帕·阿凯书写”字样判断，
回鹘文本《弥勒会见记》是当时（即我国唐代大历二年）西域高
昌回鹘王国的一位高级官吏，笃信佛教的施主优婆塞曲·塔什依
甘都统及夫人托孜娜委托“法尊萨里”与“土克·促帕·阿凯”将

由梵文与吐火罗文本转译成的回鹘文本《弥勒会见记》抄写供奉，极有可能是在弥勒佛尊像落成庆典时循本献演。

我们从优婆塞曲·塔什依甘都统对佛陀菩萨顶礼膜拜的虔诚态度，以及对佛教经典及文学创作者、传播者诸法师，尤其是对著名佛教诗人、梵剧作家马鸣的推崇敬仰之心，证实他对丰富多彩的印度与西域乐舞戏文心仪已久。翻译者、抄写者根据施主之意改编、扩充与移植吐火罗文本剧作，决不会仅供案头欣赏及压箱底，或屈作殉葬品。在他在世居于要位时，必然会组织僧众俳優宣唱表演，诉诸于形象，以供自己与“夫人托孜娜”、“女儿阏吉托孜娜”、“长子阏依甘”、“二子塔词尼依甘、儿媳妇托伽托孜娜及孙女词玲托孜娜”，以及“母亲特思利公主、弟弟颉利家鸠达干、鹄利托词迷”与“父王吉阏伯安都统以及诸亲”，观赏其佛教戏曲连台本戏的盛演。

另外我们从现有的回鹘文本《弥勒会见记》中所记载的大量人物独白、对白、旁白等戏剧性语言也可证实此文本决非一般的讲经文、变文与讲唱曲艺作品。现特选择第二幕其中一段为例，即可识别其特殊的戏曲文体：

（此场在跋多利婆罗门家中演出）

跋多利婆罗门（早上起床后这样）说道：“啊，你们是谁？”

（这时尊者）弥勒（在众童子的簇拥下缓步走近跋多利婆罗门，并高举双手，恭敬地）说道：“师父，您好！夜间睡得安稳吗？”

跋多利婆罗门（高兴地）笑道：“好，好，我的孩子，我很好。因为我现已一百二十岁，算夜的话，已是四万三千二百夜了。在此漫长的时夜里，只有昨

夜没有睡好。因为昨夜梦中我见一穿戴整齐的、十分漂亮的身发神光的天童。站在空中对我这样说道，全智的天中天佛已现世，迦叶佛涅槃以来未曾转动的法轮，如今在婆罗奈城国又转动了。”

（之后仁者）弥勒（微笑着）说道：“那末尊者天中天佛今在何处？”

（之后）跋多利婆罗门说道：“天中天佛现在摩竭陀国孤绝山说法。”

（听到此话后仁者）弥勒（菩萨暗自想）道：“这些话昨夜善观天诸神也都向我说了。”

（然后）摩诃罗倪童子（这样）说道：“师父天呀，人们能相信在此五浊乱世佛已现世的话吗？”

（之后）跋多利婆罗门说道：“好孩子，对这一点我是确信不疑的，因为我听过去有福的智者说过，将来有一位勇敢、刚毅之士，不计这乱辰恶世，不忍睹众生在轮回中受苦，而希求正果。现此行善行有福之人已在摩竭陀国战胜四种魔军成得正果。他为了解除一切众生的痛苦正在不辞疲劳地讲说善法，以救远近众生。”

上述大段引文均为耿世民先生译作，笔者保持原貌未增删一字一句，只将舞台揭示与限定动作之虚词加以括号。由此可辨识故事发生在“跋多利婆罗门家中”，上场人物为三人即弥勒、师傅跋多利婆罗门与摩诃罗倪童子。他们三人通过生动有趣的对话，谈论着至关重要的天中天佛托梦之事，为以后弥勒菩萨上天入地，继位成佛奠定了坚实的基础。由此还可判断人物对话早已摆脱客观的叙述体而演变成了主观角色性的戏剧代言体。

再如多鲁坤·阉白尔等翻译与探研《弥勒会见记》第三幕内容后撰文指出其戏剧特征及舞台与人物角色因素，即“用红色标出了演出场地是‘迦毗罗卫城的尼拘卢陀伽兰……有台词的主要出场人物有七人：①释迦牟尼，②憍昙弥夫人，③女仆甲，④僧女，⑤耶输夫人，⑥女仆乙，⑦阿难陀，另有许多没有台词的男男女女陪衬演员。”^[16]

此幕具体可划分为两场，为节省录文篇幅及梳理清楚人物对话脉络，暂略去部分舞台揭示与限定虚词，仅根据回鹘文本《弥勒会见记》汉文译本整理实录出释迦牟尼姨母憍昙弥夫人为佛缝织金色袈裟一场戏：

在迦毗罗卫城的尼拘卢陀伽兰，憍昙弥夫人的名叫比提尼的女仆碰到摩诃男吾热库询问天中天佛从舍卫城来到毗罗卫城的情况后，一位优婆夷的僧女从伽兰走出来。

僧女：你是从哪儿来？你是干什么事儿来的？

女仆比提尼：全明全智的天中天的佛要到迦毗罗卫城来，特来向摩诃男吾热库王询问此事来的。

女僧优婆夷：天中天佛的到来与你有什么关系？

女仆比提尼：释迦族夫人摩诃婆闍波提憍昙弥夫人非常辛苦地劳动，亲手为佛织了一块金色袈裟布，洗净准备谢恩播愿，并派我打听天中天佛什么时候来。

女僧优婆夷：使所有的妇女得到幸福的，在娇生中长大的憍昙弥夫人为什么还干使智者降低身份之事，以自己的神圣之手而织布呢？

女仆比提尼：如果单是织布有什么苦？

女僧优婆夷：除此以外她还怎么做了呢！

女仆比提尼：要种棉花时，憍昙弥夫人亲手播种，要除草时自己动手，要浇水时自己看管，并亲自搜集、采摘、撕棉、纺线与织布。

女僧优婆夷：我从现今之天中天佛口中听到这样的话，憍昙弥夫人过去曾时时给毗婆尸天中天的佛以美味香甜的饮食，加以供养，由于这一善行之力成了一切释迦妇女中最有智慧的贵妇人，成了哺育天中的佛之养母。她具有十六万的女儿一样的容貌，还有无数仆人在其周围周到地伺候，她为什么要亲手种棉花，像牛、驼一样的人那样织布呢。

女仆比提尼：她是以非常虔诚的心和深刻的信仰做如此种种事情，至于那些详细的情况是什么，你们还是继续听我讲吧……

紧接此后的是释迦族男人与女人争议妇女是非功过之事，男女双方的话传到佛祖那里得以公正的裁决。

男人们说：妇女与黑毒蛇一样具有五种邪恶，第一，喜怒无常；第二，争风吃醋；第三，水性杨花；第四，无恩无德；第五，爱出风头。

女人们说：经受九个月另十一天怀孕期的是妇女，受尽分娩阵痛生育的也是妇女，千辛万苦进行养育的也是妇女，难道现在妇女还要被人看不起，还要受到歧视吗？

释迦牟尼说：妇女具有五种美德，第一，她们不使家园宫廷空荡；第二，她们能够积累和保存劳动来

的果实；第三，家里有人病了她们伺候并作祈祷；第四，使男人们尽情地享乐；第五，诸佛、辟支佛、诸罗汉，以及全部得佛果的生灵都是女人生的！

《弥勒会见记》第三幕第一场两段有关憍昙弥夫人以及释迦族妇女的对话，显然是戏剧化的人物对话，它的文体与其它文学形式不尽相同，而是专供戏剧表演而设置的。对此，维吾尔族学者多鲁坤·阙白尔经分析研究后确认，回鹘文本《弥勒会见记》是以“梵文原始剧本为基础”，并在古代新疆“完全融合了地方原始文化艺术、歌舞音乐之精华，进行了改编和再创造。本来原始艺术中歌舞、音乐、说唱故事、戏剧就很难互相分割，何况我们不能简单的以当今的戏剧模式和理论作为古代戏剧的准则”^[17]。

笔者曾在《印度梵剧与中国戏曲关系之研究》一文中对此亦发表过一席学术论证：

《弥勒会见记》就其形式和内容来看，它可谓史诗型壮阔宏伟的“开放式”戏剧艺术结构，在时空转换上跨度非常之大，上至天堂，下至地狱，大千世界，无所不包；近至当时，远至亿年，纵横驰骋，无所不及。它较之古希腊戏剧和印度梵剧舞台艺术规模都扩大了不少。为此剧中分为二十七幕，每幕中还再细分为许多场次，剧本中不仅明确标有时间、地点和场景，另外还标以出场人物与演唱曲调，这一些无疑是供演员登台演出而设置的。它充分体现了古代维吾尔人的聪明才智和戏剧艺术创造力。^[18]

十余年过去了，笔者仍认为对《弥勒会见记》考论的重要性与必要性，对此西域戏剧文体的确认，不仅对中国佛教戏曲史的追溯，而且对中国戏剧的起源深入研讨，均有着不容忽视的学术价值。

注 释：

- [1] 《敦煌语言文学研究》，页 23。北京大学出版社，1988 年。
- [2] 季羨林《谈新疆博物馆藏吐火罗 A 弥勒会见记剧本》，《文物》1983 年 1 期。
- [3] 耿世民《古代维吾尔语佛教原始剧本〈弥勒会见记〉（哈密写本）研究》，《文史》第十二辑。
- [4] 《新疆考古三十年》，页 508。新疆人民出版社，1983 年。
- [5] 李经纬《哈密本回鹘文〈弥勒三弥底经〉初探》，《喀什师范学院学报》1982 年 2 期。
- [6] 多鲁坤·闾白尔《〈弥勒会见记〉成书年代新考及剧本形式新探》，中央戏剧学院学报《戏剧》1989 年 1 期。
- [7] A·冯·加班《中世纪以来中亚的突厥文献》，《突厥语研究通讯》9 期。
- [8] 《中国大百科全书·戏剧卷》，页 270。中国大百科全书出版社，1989 年。
- [9] 耿世民《新疆古代语文的发现和和研究》，《新疆大学学报》1979 年 3 期。
- [10] 斯拉菲尔·玉素甫《〈弥勒会见记〉研究》，《新疆戏剧史》编委会 1988 年 9 月编选《新疆戏剧文化》一书收录。
- [11] 李经纬《哈密本回鹘文〈弥勒三弥底经〉第三卷研究》，《中亚学刊》1 期载。
- [12] 《回鹘文弥勒会见记》，页 70。新疆人民出版社，1988 年。
- [13] 《王国维戏曲论文集》，页 29。中国戏剧出版社，1984 年。
- [14] 《王国维戏曲论文集》，页 9。中国戏剧出版社，1984 年。
- [15] 季羨林《吐火罗文 A 中的三十二相》，《民族语文》1982 年第 4 期。
- [16] 同注 6。
- [17] 同注 6。
- [18] 黎蔷《印度梵剧与中国戏曲关系之研究》，上海戏剧学院学报《戏剧艺术》1986 年 3 期。